

# **Superzoom. Italia y el compromiso radical**

## Superzoom. Italy and the Radical Commitment

Marcos Parga

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica, Madrid

Traducción [Translation](#) Laura Parga

### **Palabras clave** [Keywords](#)

Arquitectura radical, contra-utopías, anti-diseño, superarquitectura, Andrea Branzi, Adolfo Natalini

[Radical architecture](#), [counter-utopias](#), [counter-design](#), [superarchitecture](#), [Andrea Branzi](#), [Adolfo Natalini](#)

### **Resumen**

*Italy: the new domestic landscape*, la ambiciosa exposición que en 1972 tuvo lugar en el MoMA, supone la consagración y a la vez escenifica la muerte de lo que algunos críticos acababan de catalogar como Arquitectura Radical, término con el que intentaban unificar el trabajo de un heterogéneo y atomizado grupo de arquitectos, principalmente italianos, comprometidos con el replanteamiento total de la definición y objetivos de la disciplina.

Se ponía fin así a un corto pero intenso periodo dinamitado por multitud de propuestas experimentales durante el que se generó la última arquitectura con aspiraciones socio-políticas, responsable de un vibrante legado teórico que proclamaba la vuelta a las raíces olvidadas de la profesión y que se mostraba más preocupada por reflexionar sobre sus fundamentos que por perpetuar la práctica de un oficio puesto en crisis.

La simbiosis entre el trabajo de Superstudio y Archizoom, dos de los grupos radicales más activos y cuya indisolubilidad hemos querido subrayar acuñando el término 'superzoom', articula esta breve revisión a modo de *flashback* del fenómeno radical italiano, capaz de demostrar en menos de diez años que el ejercicio de la arquitectura y su aplicación docente podían ser ética y políticamente relevantes, abriendo una senda crítica que, en el momento actual de nuestra contradictoria profesión, sería recomendable volver a transitar.

### **Abstract**

*Italy: the new domestic landscape*, the ambitious exhibition that took place in 1972 at MoMA, meant the recognition and at the same time staged the death of what some critics had classified as Radical Architecture; a term which tried to unify the work of an heterogeneous and fragmented group of architects, mainly Italian, committed to the total rethinking of the definition and objectives of the discipline.

This would close a short but intense period bombarded with many experimental proposals, in which the last architecture with socio-political aspirations was generated. This architecture was responsible for a vibrant theoretical legacy that proclaimed the return to the forgotten roots of the profession, and was more concerned about reflecting on its foundations than perpetuating the practice of a profession in crisis.

The symbiosis between the work of Superstudio and Archizoom, two of the most active radical groups whose indissolubility is what the term 'superzoom' highlights, articulates this brief review as a flashback of the Italian radical movement, able to demonstrate in less than 10 years that the practice of architecture and its teaching application could be ethically and politically relevant, opening a critical path that, in the current situation of our contradictory profession, would be advisable to travel through again.

**El escenario del crimen.** En noviembre de 1968 el incombustible Arthur Drexler, director del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York durante casi treinta años, anuncia el nombramiento de un joven Emilio Ambasz como nuevo Director Asociado de Diseño del museo.

Estimulado por el entusiasmo propio del recién llegado consigue involucrar al MoMA y al recientemente creado IAUS (1) en la puesta en marcha de una plataforma desde la que estudiar y reflexionar críticamente sobre las tendencias contemporáneas dentro de la cultura del diseño, presentando a principios de los 70 la que será su gran apuesta como comisario: *Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. (Fig. 1)

Concebida inicialmente como un gran escaparate donde mostrar al público americano las últimas creaciones del codiciado producto *Made in Italy*, (2) Ambasz, más interesado en mostrar el 'caso italiano' como un modelo experimental, (3) se las ingenia para colocar junto a figuras consagradas como Zanuso, Colombo ó Bellini, las propuestas anti-sistema de un grupo de 'activistas' que criticaban abiertamente el abrazo por parte de la profesión del consumismo al estilo americano, defendiendo una 'tercera vía' que, como apuntaba Giulio Carlo Argan, pasaba por recuperar la función social del objeto de diseño. (4)

La mayoría de estos agitadores provienen del mundo de la arquitectura, casi todos ellos operan dentro de pequeños grupos surgidos durante un periodo muy corto de tiempo de forma independiente y en distintas ciudades italianas y, aunque sus propuestas surgen de mundos diferentes –y a menudo opuestos–, comparten, por un lado, su rechazo a las estructuras, certidumbres y optimismo heredados de la modernidad clásica, y por otro su intención de 'demoler' la disciplina para dar paso a un periodo de reflexión total. (5)

La exposición del MoMA, por tanto, supone el reconocimiento internacional y la apoteosis de un movimiento que unos años antes había sido

**The crime scene.** In November 1968 the incombustible Arthur Drexler, Director of the Department of Architecture and Design at the Museum of Modern Art of New York for almost thirty years, announced the appointment of a young Emilio Ambasz as new Associate Curator of the museum.

Encouraged by the enthusiasm of a newcomer, he managed to involve the Museum and the recently created IAUS (1) in the start up of a platform which allowed studying and reflecting critically on contemporary tendencies within the culture of design, presenting what would be his best bet as curator: *Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. (Fig. 1)

Initially conceived as a great showcase for displaying the last creations of the Made in Italy (2) 'hot commodity' to the American public, Ambasz, who was more interested in showing the 'Italian case' as an experimental model, (3) managed to place next to acclaimed figures such as Zanuso, Colombo or Bellini, the antisystem proposals of a group of 'activists' that openly criticised the American-style embrace of consumerism by 'the profession', pursuing a 'third way' that, according to Giulio Carlo Argan, involved recovering the social function of the designed object. (4)

Most of these agitators came from the world of architecture, almost all of them operated within small groups emerged independently during a very short period of time and in different Italian cities and, even though their proposals arose from different worlds –and often opposite– they shared, on the one hand, the rejection of structures, certainties and optimism

bautizado por el influyente historiador y teórico italiano Germano Celant como 'Arquitectura Radical' (Fig. 2) con la intención de unificar el trabajo de un heterogéneo y atomizado grupo de arquitectos europeos comprometidos con el replanteamiento total de la definición y objetivos de la arquitectura.

Paradójicamente el evento también provoca una reacción inesperada: la del comienzo de su declive. Para sus integrantes, participar en aquella gran puesta en escena implicaba la renuncia a las formas marginales de poder que los habían mantenido alejados de las 'corruptas' instituciones cómplices de aquella disciplina que pretendían refundar y, al mismo tiempo, ponía de manifiesto la peligrosa capacidad del sistema para integrar sus críticas.

Pronto se hizo evidente que acababan de participar en el ceremonioso acto que certificaba su propia muerte, (6) no sin antes dejar un residuo fértil que ahora trataremos de rescatar.

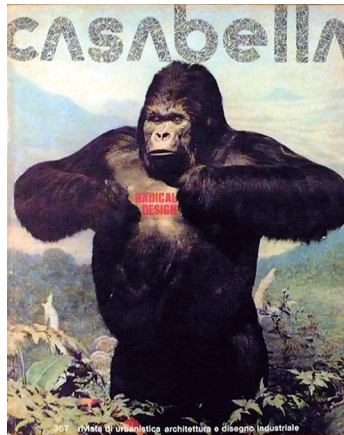


Fig. 1. Cartel de la exposición *Italy: the new domestic landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. MoMA, 1972.

Fig. 2. Portada revista *Casabella*, n. 367, 1972.

inherited from the classical modernity, and on the other hand their intention to 'demolish' discipline in order to give way to a period of total reflection. (5)

The exhibition at MoMA, therefore, meant international recognition and the apotheosis of a movement that, some years before, had been called by the influential Italian historian and theorist Germano Celant 'Radical Architecture' (Fig. 2) with the aim of standardizing the work of a heterogeneous and atomized group of European architects committed to the total reconsideration of the definition and objectives of architecture.

Paradoxically, the event also caused an unexpected reaction: the beginning of its decline. For its members, taking part in that great staging involved their refusal to the marginal forms of power that had kept them away from the 'corrupt' institutions that were accomplices to that discipline they tried to re-establish and that, at the same time, revealed the dangerous capacity of the system for integrating its critiques. Soon it became evident that they had just taken part in the ceremonious act that certified its own death, (6) not before leaving a fertile residue that we shall now attempt to revive.

**Alternative Universe.** "For me, radical architecture has the great merit of never having built anything –that's the least of our problems– but it left its mark on an entire generation. [...] the radicals never produced a formal language. They produced, through continual research, a critical level, a crisis of the project, of the certainties of modernity". (7)

**Universo alternativo.** “Para mí, la arquitectura radical tiene el gran merito de nunca haber construido nada (era el menor de nuestros problemas), pero dejó su marca en una generación entera [...] Los radicales nunca produjeron un lenguaje formal. Produjeron, a través de una investigación continua, un nivel crítico, una crisis del proyecto, de las certezas de la modernidad”. (7)

Las palabras de Andrea Branzi nos descubren la complejidad de un fenómeno que se sitúa en el interior de un movimiento más amplio dominado por un debate de ideas que recorre de forma plural las diferentes disciplinas a partir de los años 50 hasta mediados de los 70. Un fenómeno que, teniendo en Italia sus focos de actividad más intensa –fundamentalmente Florencia, Turín y Milán– también se propaga de manera simultánea por varias ciudades europeas especialmente activas –Viena y Graz– entre las que en un primer momento no se producen relaciones de intercambio y debate.

Este hipotético aislamiento es precisamente el rasgo que dota de un aura ‘suicida’ la actividad inicial de los primeros radicales italianos, conceptualmente celosos de su independencia y dispuestos a alejar cualquier sombra de corporativismo en sus escritos, pero a la vez paradójicamente dispuestos a utilizar la estructura de grupo como modelo particular para la acción.

Al analizar estos repetidos impulsos de agrupación y compartida actitud corrosiva, se observa que desde el principio todos ellos asumieron el mismo compromiso con un tipo de actividad desestabilizadora que borraba las distinciones entre política y práctica y promovía la inteligencia no-violenta como única herramienta no neutralizable por el sistema. En este sentido algunos grupos, influidos por las propuestas de la izquierda extraparlamentaria, defendían que un cambio en el campo de la arquitectura y el diseño debía ir acompañado de un giro significativo en los comportamientos y estructuras sociales (8) impuestas por el asumido

Andrea Branzi's words reveal the complexity of a phenomenon found within a wider movement ruled by a discussion of ideas that covers in a pluralistic manner the different disciplines from 50's to 70's, and despite finding in Italy its most active focuses –mainly Florence, Turin and Milan– it also spread throughout several European cities –Vienna and Graz were specially active– among which exchange and discussion relationships were not initially established.

This hypothetical isolation is exactly the feature that provides a ‘suicidal’ aura to the initial activity of the first radical Italians, who were conceptually jealous of their independence and prepared to keep any shadow of corporatism away from their writings, but at the same time, paradoxically ready to use the group's structure as particular model for the action.

When analyzing these repeated clustering impulses and the shared vitriolic attitude, one can observe that from the beginning all of them assumed the same commitment with a kind of subversive activity that used to remove distinctions between politics and practice and promoted nonviolent intelligence as the only tool that cannot be neutralized by the system. In this regard, some groups influenced by the proposals of the extraparlimentary left-wing, defended the idea that a change in the field of architecture and design should go hand in hand with a significant turn in social behaviours and structures (8) imposed by the assumed official paternalism. Later, Andrea Branzi himself, tried to combine intellectual autonomy with group belonging, settled the matter in one of his

paternalismo oficial. Posteriormente el mismo Andrea Branzi, tratando de compatibilizar autonomía intelectual con pertenencia al grupo, zanjaba la cuestión en uno de sus acertados ejercicios metafóricos asociando el término Arquitectura Radical, más que a un movimiento unitario, a un “lugar cultural, una tendencia energética” (9) que había aceptado las condiciones de una realidad mediocre para rechazar la posibilidad de un destino glorioso.

**Pop my religion.** (10) Esa realidad comenzó a vislumbrarse a principios de los años 50 en el Reino Unido con la aparición de los primeros trabajos del recientemente creado Independent Group, una fluctuante amalgama de artistas, críticos, diseñadores y arquitectos que a través de sus propuestas trataban de establecer una base intelectual para entender el diseño de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Durante estos años la expansión de la influencia estadounidense en Europa en términos económicos también se había traducido en un nuevo ‘imperialismo’ que supuso la importación de su invasiva cultura de masas –basada en el deseo insaciable de productos con los que expresar las recién halladas identidades y aspiraciones de sus ciudadanos– lo que aprovecharon Paolozzi y compañía para investigar sobre las relaciones entre esta nueva ‘cultura popular’ y el arte, la ciencia, la tecnología y el diseño de productos. (Fig. 3)

Ante semejante avalancha de estímulos procedentes del otro lado del Atlántico el I.G. detecta la aparición de un nuevo modelo de diseño centrado en los valores ‘irracionales’ del mercado y en la carga emocional del consumo que, ante la imposibilidad de aplicar a productos complejos surgidos de las nuevas industrias la filosofía racional defendida por el Movimiento Moderno bajo la máxima “la forma sigue a la función”, termina por seducir a los jóvenes creadores emergentes invitándoles a caer en brazos del placer y lo instantáneo.

El auge de esta nueva cultura material (11) desencadena una serie de reacciones paralelas que se podrían enmarcar en un amplio movimiento

Fig. 3. Paolozzi, Eduardo: *Dr. Pepper*, 1948.



smart metaphorical exercises by associating the term Radical Architecture, rather than to a unitary movement, to a “cultural place, an energy trend” (9) that had accepted the conditions of a mediocre reality to reject the possibility of a glorious destiny.

**Pop my religion.** (10) This reality began to peek out at the beginning of the 50’s in the United Kingdom, through the publication of the first works of the recently created Independent Group, a fluctuating melting pot of artists, critics, designers and architects that through their proposals aimed to establish an intellectual base to try to understand designing in the aftermath of the Second World War. During these years, the expansion of the US influence over Europe, in economic terms, had also been translated into a new ‘imperialism’ that meant importing their invasive mass culture –based on the insatiable desire of products through which to express the recently discovered identities and aspirations of their citizens– (Fig. 3) which Paolozzi & Co used to their advantage to explore the relationships between this new ‘popular culture’ and the art, science, technology and the product design.

Facing such an avalanche of stimuli from across the other side of the Atlantic, the I.G. detects the emergence of a new model of design focused on the ‘irrational’ values of the market and on the emotional baggage of consumption which, giving the impossibility to apply to complex products arisen from the new industries, the rational philosophy defended by the Modern Movement under the principle “form follows function”, ended up seducing young emerging creators inviting them to fall into the arms of pleasure and ‘the instant’.



vinculado a la cada vez más incuestionable necesidad de revisión de los fundamentos teóricos heredados, afectando de manera trascendental a todas las disciplinas en un momento de agitación política y social motivada por la demanda de cambios que culminará con la puesta en escena de mayo del 68 francés.

**El fin de la fantasía.** Se empieza a configurar así el ambiente en el que se formaron y maduraron los futuros protagonistas del movimiento radical, enfrentados y claramente condicionados por operaciones desestabilizadoras procedentes del mundo del arte, la literatura y también de la propia arquitectura que modelaron su posterior actitud de rechazo.

Desde la revolución que supusieron las propuestas tempranas de Pinot-Gallizio, Tinguely y Manzoni en contra del concepto de 'gusto', y en general la irrupción del arte conceptual y su eliminación consciente de los límites disciplinares, la aparición de la Internacional Situacionista y su rigor ideológico, la defensa de la obra de arte como acontecimiento en el *Manifiesto Frío* del Wiener Gruppe primero, las propuestas de los accionistas vieneses (Fig. 4) y de artistas americanos después, (12) y la apuesta neo-dadaísta de George Maciunas y Fluxus, por citar algunas, hasta la experimentación más radical llevada a cabo por el grupo literario neovanguardista Gruppo63, la ruptura promovida por las posturas críticas defendidas en el seno de los CIAM por el recién creado Team 10,

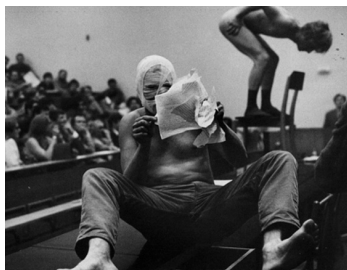
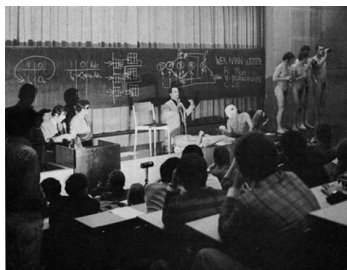


Fig. 4. Wiener, Oswald; Mühl, Otto; Brus, Gün-  
ter: *Kunst und revolution*, Sala de Conferencias,  
Universidad de Viena, 1968.

The heyday of this new material culture (11) triggers a series of parallel reactions that could be enclosed in a wider movement linked to the increasingly unquestionable need to revise the inherited theoretical foundations, significantly affecting all disciplines in a moment of social and political agitation motivated by the demand of changes, which will reach its highest point in May 1968 in France.

**The end of the fantasy.** This is how the environment, where the future protagonists of the radical movement were trained and became mature, starts being configured. They were confronted and clearly conditioned by destabilizing operations coming from the world of art, literature and architecture itself, which shaped their subsequent attitude of refusal.

From the revolution caused by the early proposals of Pinot-Gallizio, Tinguely and Manzoni against the concept of 'taste' and, in general the incursion of conceptual art and its conscious removal of disciplinary boundaries, the appearance of the Situationist International and its ideological rigor, the defence of the work of art as an event in the *Cool Manifesto* of the Wiener Gruppe first, and in the proposals of Vienna Actionists (Fig. 4) and American artists later, (12) as well as the neo-dada bet of George Maciunas and Fluxus, to name a few, to the more radical experimentation advocated by the neo-vanguard literary group Gruppo63, the breakup promoted by the critical attitude defended in the heart of CIAM by the recently created Team 10, the smart writings of Reyner Banham and Venturi-Scott Brown, the first technophilic experiences of Archigram and the metabolic and megastructural Japanese impulses, not to mention

los acertados escritos de Reyner Banham y Venturi-Scott Brown, las primeras experiencias tecnófilas de Archigram y los impulsos metabolistas y megaestructurales japoneses, sin olvidar las teorías sobre comunicación visual que Umberto Eco aplicará a través de su actividad docente en la Facultad de Arquitectura de Florencia (13) y que culminarán en 1966 con la apoteosis de la arquitectura entendida como lenguaje, (14) construyen el agitado escenario en el que pronto entrarán en escena los nuevos radicales.

**Italia: nuevo paisaje doméstico.** A finales de los años 50 y principios de los 60 Italia experimentó un gran crecimiento económico que supuso el paso de una estructura eminentemente rural a otra fundamentalmente industrial. Las grandes migraciones sur-norte precipitaron la aparición de grandes aglomeraciones urbanas habitadas principalmente por trabajadores no cualificados procedentes del campo.

Instigados por las nuevas desigualdades sociales y geográficas, los movimientos obreros adquirieron un protagonismo social sin precedentes, basando su actividad reivindicativa en teorías marxistas redescubiertas por revistas como los *Quaderni Rossi* (1961-1965) de Mario Tronti (15) o la escindida *Classe Operaria* (1963-1966), cuyo grupo editorial estaba íntimamente ligado a la *Lega Architetti Studenti* de la Facultad de Florencia, en la que participaban varios de los futuros protagonistas radicales.

Florencia se convierte así en el primer escenario de una progresiva politización (16) que primero impregna el mundo universitario, en el que los estudiantes reclaman la renovación de un sistema educativo anclado en el conservadurismo de unas metodologías didácticas basadas en planteamientos neo-racionalistas, y que más tarde guiará el desarrollo de la arquitectura experimental italiana hasta mediados de los 70.

Dos jóvenes profesores florentinos, Leonardo Savioli y Leonardo Ricci, convencidos del poder de la contaminación de pensamientos y la com-

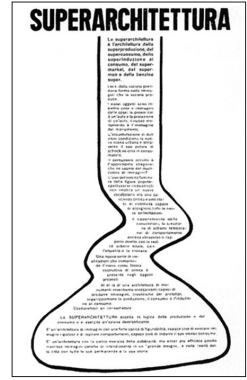
the theories about visual communication that Umberto Eco will applied through his teaching activities in the Faculty of Architecture of the University of Florence, (13) which will reach their highest point in 1966 with the apotheosis of the architecture understood as a language, (14) all this and much more will gradually build the busy atmosphere where new radicals would soon enter the scene.

**Italy: new domestic landscape.** In the late 1950's and beginning of the 1960's Italy experienced a great economic growth that involved changing from an essentially rural structure into a mainly industrial structure where mass south-north migrations brought on the formation of great urban agglomerations inhabited especially by unskilled workers coming from the countryside.

Incited by the new social and geographic inequalities, labour movements gained unprecedented social protagonism, basing their protest activity on Marxist theories rediscovered by magazines such as the *Quaderni Rossi* (1961-1965) of Mario Tronti (15) or the divided *Classe Operaia* (1963-1966), the editorial group which was closely linked to the *Lega Architetti Studenti* of the University of Florence, in which many of the future radical protagonists took part.

Florence, thus, became the first scene of a gradual politicization (16) that first imbued the university world where students claimed the renewal of an education system anchored in the conservatism of teaching methods based on neo-rationalist approaches, and would later guide the development of Italian experimental architecture until the mid-70's.





plementariedad de las artes, deciden desarrollar desde una perspectiva disidente nuevos métodos de trabajo aprovechando la Universidad como escenario óptimo para fomentar la creación colectiva y abrir los campos de referencia a experiencias venidas del exterior. Ambos integran en sus cursos el estudio de las nuevas tecnologías asociadas a los medios de comunicación, el acercamiento a las megaestructuras como experimentos para la transformación utópica de la vida –influidos por las noticias que llegaban de Londres– y las nuevas ideas de Eco sobre comunicación visual, imprimiendo también un nuevo sesgo político a sus enseñanzas para diferenciarse de un obsoleto ‘modelo oficial’. A través de sus clases se convertirán en inspiradores de una docena de arquitectos que algunos años después, conscientes de la crisis que atravesaba la arquitectura y ante la falta de expectativas profesionales, deciden ‘vaciar’ la disciplina (17) para alcanzar un ‘grado cero’ desde el que re-construir un universo formal nuevo.

A partir de aquí, como apuntaba Ugo la Pietra, los jóvenes y comprometidos arquitectos italianos tenían tres caminos que podían seguir: la *autocastración*, renunciando a diseñar para una sociedad equivocada a la

Fig. 5. Crecida del Arno, Florencia, 1966.  
 Fig. 6. Exposición *Superarchitettura*, Galería Jolly 2, Pistoia, Diciembre 1966. Andrea Branzi, Adolfo Natalini y Gilberto Corretti en el montaje de la exposición.  
 Fig. 7. Manifiesto de la *Superarchitettura*. Segunda exposición en la Sala Comunale de Módena, Marzo 1967.

Two young Florentine teachers, Leonardo Savioli and Leonardo Ricci, convinced of the power of thoughts contamination and the complementarity of the arts, decided to develop from a dissident perspective new working methods taking advantage of the University as ideal setting to encourage collective creation and open the fields of reference to foreign experiences. Both included, in their courses, the study of the new technologies associated to mass media, the introduction to megastructures as experiments for the utopian transformation of life –influenced by the news coming from London– and the new ideas of Eco about visual communication; they also gave a new political slant to their teaching in order to be different from an obsolete ‘official model’. Through their lectures, they became the inspiration for a dozen of architects that some years later, aware of the crisis that afflicted architecture and considering the lack of professional expectations, decided to ‘empty’ the discipline (17) in order to achieve a ‘zero degree’ from which they can rebuild a new formal universe.

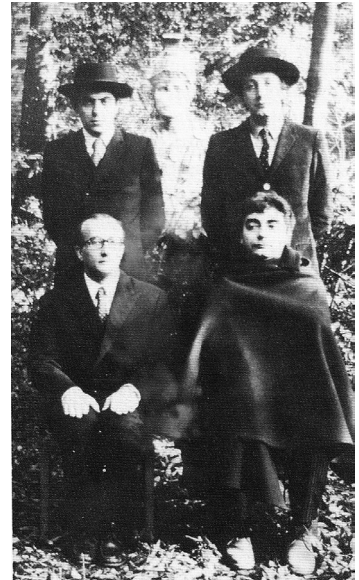
Thereafter, as Ugo la Pietra pointed out, the young and committed Italian architects had three paths to follow: *self-castration*, refusing to design for the wrong society while waiting for a different society (these architects did nothing); *evasion*, working for a nonexistent society in search of possible extrapolations evoked from a conceptual idea; and finally *membership*, operating within the society but against it through opposition strategies that highlighted the errors and hazards of the consumer society. (18)

**Critical super-irony.** The first ‘membership’ works of the five ex-students and young graduates of the University of Florence (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi and Adolfo Natalini) could be included in the third

espera de una sociedad diferente (estos arquitectos no hicieron nada); la *evasión*, trabajando para una sociedad que no existía en busca de posibles extrapolaciones sugeridas desde lo conceptual; y por último la *militancia*, operando dentro de la sociedad pero en contra de ella a partir de estrategias de oposición que resaltaban los errores y peligros de la maquinaria consumista. (18)

**Superironía crítica.** En el tercer grupo podríamos enmarcar los primeros trabajos ‘militantes’ de los cinco antiguos alumnos de la Facultad de Florencia recién titulados (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi y Adolfo Natalini) que, coincidiendo con la devastadora crecida del Arno de 1966 (Fig. 5) y utilizando esta catástrofe como episodio catártico, organizan la exposición *Superarchitettura*. El evento supone un punto de inflexión en la vida de estos jóvenes arquitectos que, inmersos en un ambiente de profunda frustración y movidos por una inquebrantable actitud crítica, deciden desmitificar la nueva sociedad altamente orientada hacia los medios y el consumo a través de la celebración irónica de la abundancia. (19) La exposición tiene lugar en dos actos, en las ciudades de Pistoia y Módena y, aunque sólo las separan unos pocos meses, consiguen pasar de un uso casi imitativo de la figuración pop en la primera (Fig. 6) –nueva iconografía todavía vacía de significado abrazada por Natalini a través de su actividad pictórica como miembro del denominado Grupo de Pistoia– a la cuidada elaboración de un manifiesto para la segunda, (Fig. 7) que reorienta su definición inicial de la *Superarchitettura* incluyendo potentes consideraciones sobre comunicación visual aplicadas en forma de estrategias ‘agit-pop’ (20) claramente enfrentadas al sueño pop y al optimismo despreocupado de sus colegas británicos. Se cuestionan así el impulso inicial que supuso la llegada a Italia de los primeros panfletos de Archigram, al considerar su trabajo como una mera fascinación por las posibilidades técnicas ahora disponibles, pero sin un vínculo con una visión socio-política que desafiara el orden social establecido, algo que para estos resultaba imprescindible en su manera de entender la nueva labor del arquitecto.

Fig. 8. Archizoom: ‘I terroristi’, *Panorama*, Febrero 1968.



group. Coinciding with the devastating floods of the river Arno in 1966 (Fig. 5) and using this disaster as a cathartic episode, they organized the exhibition *Superarchitettura*. The event meant a turning point in the life of these young architects that, immersed in an atmosphere of deep frustration and moved by an unwavering critical attitude, decided to demythologize the new society, highly oriented at mass media and consumption, through the ironic celebration of abundance. (19) The exhibition takes place in two acts in the cities of Pistoia and Modena, and although separated by an interval of a few months, they managed to move from an almost imitative use of the pop figuration in the first one (Fig. 6) –new iconography still empty of all meaning embraced by Natalini through his pictorial activity as a member of the so-called Pistoia group– to an impeccable elaboration of a manifesto for the second one, (Fig. 7) which re-orientates their initial definition of the *Superarchitettura* including powerful considerations about visual communication applied as ‘agit-pop’ (20) strategies clearly opposing the pop dream and the unconcerned optimism of their colleagues. Thus, they questioned the initial boost that meant the arrival of the first pamphlets of Archigram to Italy, since they considered their work as a mere fascination for the technical possibilities ready available, but with no link to a socio-political vision that would challenge the established social order, something essential for these young architects in their way of understanding the new role of the architect.

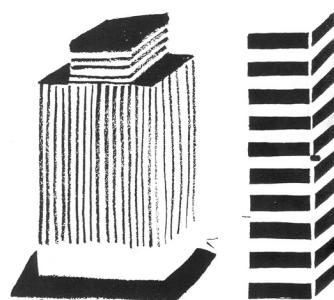
The second exhibition would also serve as foundation act of two of the more influential groups of this period, Archizoom and Superstudio. (21) From then on, these groups will give up gradually and in parallel their initial militant attitude to start working for another society, an intellectualized society represented by ‘better’ worlds full of irony, and would finally place their proposals in the second group suggested by La Pietra.

La segunda exposición también servirá como acto fundacional de dos de los grupos más influyentes de este periodo, Archizoom y Superstudio, (21) colectivos que a partir de este momento irán abandonando, gradualmente y en paralelo, su inicial actitud militante para empezar a trabajar para otra sociedad. Una sociedad intelectualizada representada por mundos ‘mejores’ cargados de ironía que finalmente situarán sus propuestas en el segundo grupo apuntado por La Pietra.

Al analizar este proceso de ‘evasión’ puesto en marcha por ambos grupos observamos ciertas líneas de investigación compartidas que, orquestadas a partir de estrategias simultáneamente activadas en base a preocupaciones recurrentes, nos permiten detectar cierto paralelismo entre sus respectivas propuestas, algo que hemos querido resaltar acuñando el término ‘superzoom’, con la intención de subrayar la indisolubilidad de un trabajo que nos sirve de hilo conductor para entender la esencia del radical italiano.

La primera prueba de esta simbiosis la encontramos en el cuestionamiento constante por parte de ambos grupos, ya desde su fundación, de la validez de los modelos ideológicos y normativos establecidos, bien a través del ‘terrorismo arquitectónico’ de los primeros (Fig. 8) o de la ironía satírica de los segundos, sustituyendo en un primer momento los edificios por mobiliario para denunciar la impotencia de la disciplina a la hora de producir un cambio real en los modos de habitar. Ambos convierten así el interior en el nuevo ‘campo de batalla’ en sintonía con la idea de que la revolución cultural comenzaba en el entorno doméstico, trasladando su atención desde una arquitectura de la atmósfera a una arquitectura de la experiencia vital. Todos estimulados por el trabajo de Ettore Sottsass Jr., el ‘hermano mayor’, que desde su revista *Pianeta Fresco* apostaba por un diseño donde el objeto se convertía en el mágico y en ocasiones misterioso vehículo en el que el ritual de la vida cotidiana se condensaba. (Fig. 9)

Fig. 9. Sottsass, E.: *Superbox*, 1966.



When analyzing this ‘evasion’ process started by both groups, we can observe some shared lines of research that, orchestrated from strategies simultaneously activated according to recurrent worries, allow to detect some parallelism among their respective proposals; this is something we wanted to highlight using the term ‘superzoom’ in order to emphasize the indissolubility of a work serving as guiding thread to understand the essence of the Italian radical.

The first evidence of this symbiosis is the constant questioning by both groups, since their foundation, of the validity of the ideological and normative models established, either through ‘architectural terrorism’ –the first ones– (Fig. 8) or through satirical irony –the second ones– initially replacing the buildings with furniture to reveal the impotence of the discipline when making a real change in the ways of inhabiting. Thus, both turn the interior into the new ‘battlefield’ in tune with the idea that cultural revolution started in the domestic environment, moving their attention from an architecture of atmosphere to an architecture of life experience motivated by the work of Ettore Sottsass Jr., the ‘big brother’ who, from his magazine *Pianeta Fresco*, expressed his commitment to a type of design where the object would become the magical and sometimes mysterious vehicle in which the ritual of daily life was condensed. (Fig. 9)

The figure of the Milanese designer, and his approach to the Florentine environment through his work for Poltronova, was decisive for many city investigators that still couldn’t decide between the practitioner and the theoretical field, since their activity represented the possibility of the peaceful and not dramatic coexistence of two apparently antithetical ways of doing things.

La figura del diseñador milanés y su acercamiento al ambiente florentino a través de su trabajo para Poltronova fue decisivo para muchos investigadores de la ciudad que todavía dudaban entre el campo profesional y el campo teórico. Efectivamente su actividad representaba la posibilidad de coexistencia sosegada y nada dramática de dos modos de hacer aparentemente antitéticos.

Decididos a seguir los pasos de Sottsass Jr., Branzi, Natalini y el resto de actores de la amalgama Superzoom comienzan a producir objetos que funcionan a modo de virus inoculados en el sistema pero nunca con el objetivo de ser absorbidos verdaderamente por el mismo. Mientras Archizoom responde con 'actos terroristas' contra los interiores burgueses y el 'buen gusto' en forma de 'caballos de Troya' que explotan el eclecticismo llevado al exceso para integrar lo popular en unas propuestas que darán como resultado la serie *Dream Beds*, (Fig. 10) Superstudio persigue lo que denominaron 'diseño de evasión' que, frente al 'diseño de invención', asumía lo irracional como método para superar la monotonía diaria, introduciendo en la esfera doméstica cuerpos extraños cargados de simbolismo para recordarnos que "es la poesía la que nos hace vivir". (22)

**La desaparición programada: menos es... mejor.** Al mismo tiempo ambos grupos, conscientes de su incapacidad para actualizar o recuperar el sistema a través del diseño, se embarcan en un proceso de reducción general con el objetivo de eliminar cualquier problema espacial o de sensibilidad presentando, respectivamente, la serie *Gazebi* y los *Istogrammi di Architettura*. (Fig. 11) En el caso de Archizoom, los *Gazebi* (Fig. 12) suponen la superación definitiva de la 'fase pop' mediante la disolución de la forma arquitectónica y la conspiración contra el diseño contemporáneo a través de la destrucción de cualquier acto creativo arbitrario. Iniciaban de ese modo una fase esencialmente teórica de redefinición de la arquitectura que les permite incorporar una continuidad cultural en sus siguientes trabajos. Paralelamente, Superstudio, a través de los



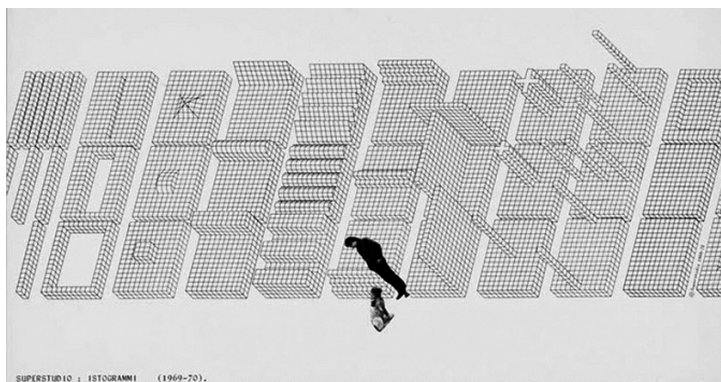
Fig. 10. Archizoom: *Dream Beds*, 1967.



*Istogrammi*, en un intento por anular el desorden comercial impulsado desde el objeto y eliminar cualquier atisbo de creatividad, reducen al mínimo las operaciones de diseño. Simplifican el trabajo a un sólo gesto para transformar el concepto de ‘escala’ y asociar toda decisión al automatismo derivado de la lógica de la cuadrícula. Trataban de negar, así, la cuestionada prevalencia de la expresión individual para alejarse de la figura del diseñador como proveedor de estatus, por lo que inmediatamente los ‘histogramas’ son bautizados como ‘las tumbas de los arquitectos’ al convertirse en monumentos de celebración programada del fin o la muerte del arte y la arquitectura.

Pero no será hasta 1969 cuando ambos grupos, tras la *Destrucción del espacio* y el *Viaje a las regiones de la razón*, (Fig. 13) elaboren sus trabajos más relevantes: la *No-Stop City* (Figs. 14 y 15) y el *Monumento Continuo*, (Fig. 16) dos metáforas urbanas –ciudad sin arquitectura y arquitectura sin ciudad– que practican la ‘retroguardia’ para convertirse en contratopías radicales donde la propia utopía es un punto de partida –no un fin– a partir del cual un proyecto realista elabora su expresión. (23) Como bien apuntaba Filiberto Menna “todas estas son Utopías negativas, ya que

Fig. 11. Superstudio: *Istogrammi d'architettura*, 1969. La serie *Misura*. La familia de A. Natalini de picnic en un ‘histograma’ de la serie de mobiliario *Quaderna* para Zanotta, 1969.



Determined to follow the steps of Sottsass Jr., Branzi, Natalini and the rest of the actors of the Superzoom amalgam, started producing objects working as an inoculated virus in the system but never with the aim of being really absorbed by it. While Archizoom reacted with ‘terrorist acts’ against bourgeois interiors and ‘good taste’ in the shape of ‘Trojan horses’ that abused eclecticism in order to integrate the ‘popular’ thing in proposals that will result in the series *Dream Beds*, (Fig. 10) Superstudio members pursued what they called ‘evasion design’ which, against the ‘invention design’, assumed irrationality as a method to overcome the monotony of daily life, by introducing in the domestic sphere strange objects full of symbolism in order to remind us that “it is poetry which makes us live”. (22)

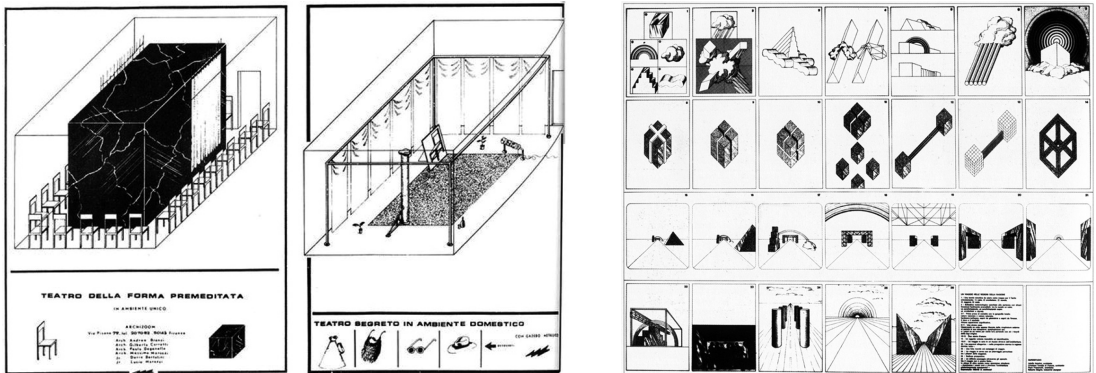
**Planned disappearance: less is... better.** At once, both groups, conscious of their incapacity to update or recover the system through design, got involved in a process of general reduction with the aim of removing space or sensitivity problem, presenting the series *Gazebi* and the *Istogrammi di Architettura* (Fig. 11) respectively. In the case of Archizoom, *Gazebi* (Fig. 12) meant the definitive overcoming of the ‘pop phase’ with the dissolution of the architectural form and the conspiracy against contemporary design through the destruction of any arbitrary creative act, starting an essentially theoretical phase of redefinition of architecture that would allow them to incorporate a bit of cultural continuity in their following works. In a parallel attempt to neutralize commercial disorder boosted from the object, as well as to remove any glimpse of creativity, Superstudio, through *Istogrammi*, reduced to the minimize design operations simplifying the work to a single gesture in order to transform the concept of scale and to connect every decision with the automatism derived from the logic of the grid. They tried to refuse the questioned

no conducen a la construcción de ciudades ideales, sino que desarraigan la arquitectura y el planeamiento de la ciudad con el fin de liberar al hombre de todas las estructuras formales y morales que le impiden juzgar con libertad su propia condición e historia”. (24)

Esencialmente ambas propuestas, apropiándose de la misma estrategia de aproximación distópica, pretenden ofrecer, al menos teóricamente, una alternativa a la trama urbana de la ciudad contemporánea cuyos problemas de lenta adaptación a la implacable realidad todavía no habían sido solucionados. Mientras en la *No-Stop City* la idea no es desarrollar una ciudad mejor adaptada a las necesidades del hombre, sino señalar la naturaleza exacta de las leyes arquitectónicas y urbanas objetivas que sustentaban la sociedad del momento, apostando por procesos cuantitativos –asociados a la producción y el consumo– como los únicos capaces de generar las bases para una nueva realidad urbana sin la mediación de la arquitectura, (25) en el *Monumento Continuo* la ciudad capitalista desaparece bajo la presencia ‘monstruosa’ de una arquitectura sin atributos que, al abandonar el ‘corrompido’ tejido urbano, se reconcilia con la naturaleza proponiendo un nuevo orden simbólico. (26) Una

Fig. 12. Archizoom: Serie Gazebi, 1967.

Fig. 13. Superstudio: *Viaggio nelle regioni della ragione*, 1966-1968.

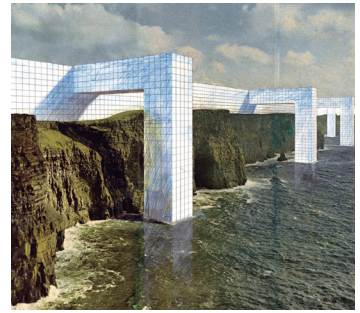
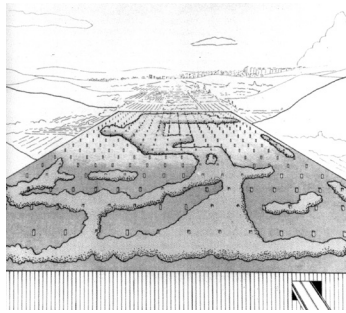
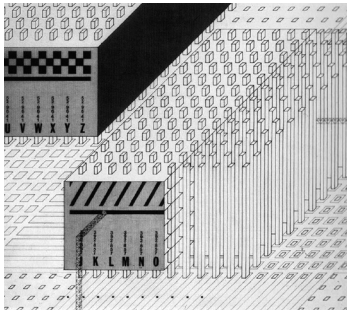


prevalence of individual expression in order to move away from the figure of the designer as a supplier of status, so ‘histograms’ would immediately be called ‘the graves of the architects’, since they became monuments of planned celebration of the end or death of art and architecture.

But it would not be until 1969 that both groups, after the “destruction of space” and the “journey into the realm of reason”, (Fig. 13) created their most relevant works: the *No-Stop City* (Figs. 14 and 15) and the *Continuous Monument*. (Fig. 16) Both were two urban metaphors –city without architecture and architecture without city– that practiced the ‘retroguardia’ to become radical counter-utopias where Utopia itself was a starting point –not a purpose– from which a realistic project produces its expression. (23) As Filiberto Menna rightly stated, “they are negative Utopias in that they are not yet aimed at the construction of ideal cities, but rather at an eradication of architecture and city planning, in order to liberate man from all formal and moral structures preventing him from being in a position to pass judgement freely on his own condition and design history”. (24)

Essentially, both proposals appropriated the same strategy of dystopian approach and they hope to offer, at least theoretically, an alternative to the urban pattern of the contemporary city with problems of slow adaptation to the implacable reality that have not yet been solved. While in *No-Stop City* the idea is not to develop a city better adapted to the needs of human beings, but to point out the exact nature of the objective the architectural and urban laws that supported the society at that moment, opting for quantitative processes –associated to production and consumption– as the ones capable of laying the foundations for a new urban reality without the intervention of architecture; (25) in the *Continuous Monument* the capitalist society di-





irónica 'solución final' indiferente ante ese entorno que ni se molestan en borrar para potenciar el mensaje de que es precisamente el espectador el que debe cambiar. (27)

**¿Qué más quedaba por hacer entonces, una vez declarada la 'muerte' de la arquitectura?** Era evidente que los dos grupos, de manera intencionada, habían llevado la disciplina a un callejón sin salida donde sólo podía ser entendida como medio metafísico. En consonancia con la efervescencia mesiánica que se imponía entre los agitadores anti-diseño europeos encontraron en la desmaterialización el camino para la refundación de la arquitectura. (Fig. 17)

Su controvertido posicionamiento se hará evidente al presentar en la muestra del MoMA la evolución de sus trabajos en torno a la destrucción del objeto y al concepto de 'superficie neutra', expresión máxima de disolución de los límites físicos de la arquitectura y polémico punto de no retorno. En el caso de Superstudio, la *Supersuperficie* (Fig. 18) –enmarcada dentro de los *Atti Fondamentali*– (28) (Fig. 19) constituye la culminación de un proceso iniciado años atrás para redefinir la arquitectura sobre bases antropológicas y filosóficas que exploraba las conexiones entre esta y la vida a través de la representación de una existencia

appears under the 'monstrous' presence of an architecture without attributes that, when leaving the 'corrupt' urban fabric, it reconciles with nature suggesting a new symbolic order, (26) an ironic 'final solution' indifferent to this environment that they do not bother removing in order to strengthen the message that the spectator himself must change. (27)

What else could be done once the 'death' of architecture had been declared? It was obvious that both groups had, deliberately, taken the discipline to a dead-end where it could only be understood as a metaphysical environment in line with the messianic effervescence that prevailed among the European anti-design agitators that found in dematerialization the way for the re-foundation of architecture. (Fig. 17) Their controversial position became evident when they presented at the MoMA exhibit, the evolution of their works about object destruction and the concept of 'neutral surface', ultimate expression of dissolution of the physical limits of architecture and polemic point of no return. In the case of Superstudio, *Supersurface* (Fig. 18) –part of *Atti Fondamentali*– (28) (Fig. 19) constitutes the culmination of a process started years before to define architecture on anthropological and philosophical grounds, which explored the connections between architecture and life by performing an existence free of the anxiety of production and possession: "So we said: 'I am (you are, he is, we are, they are) living architecture'. And for those who still insisted on planning we suggested: 'The only thing to plan is our life. And that's it...'" (29)

**Reinsertion processes.** Since the MoMA exhibition –which meant the landing of Italian design in America and, as mentioned at the beginning of this article, involved the start of the dissolution of a movement that had not been officially

Fig. 14. Archizoom: *No-Stop City*, 1969. 'Assonometria schematica'

Fig. 15. Archizoom: *No-Stop City*, 1970. 'Diagramma abitativo omogeneo'

Fig. 16. Superstudio: *Il Monumento Continuo*, 1969.

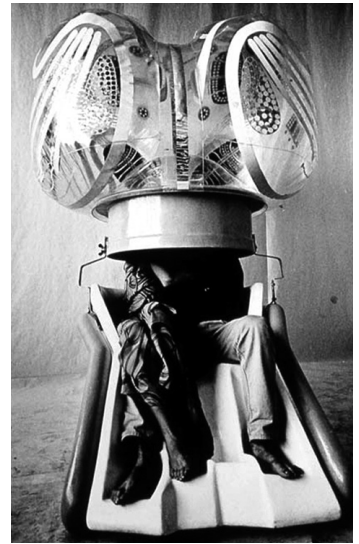
liberada de la ansiedad de la producción y la posesión: “So we said: ‘I am (you are, he is, we are, they are) living architecture’. And for those who still insisted on planning we suggested: ‘The only thing to plan is our life. And that’s it...’” (29)

**Procesos de reinserción.** A partir de la exposición del MoMA, que significó el desembarco del diseño italiano en América y que, como ya se apuntaba al principio del artículo, supuso el comienzo de la disolución de un movimiento que hasta ese momento no había sido oficialmente etiquetado, se suceden varios intentos vinculados básicamente a la búsqueda de una actividad docente alternativa, por mantenerlo vivo.

El más relevante e inclusivo será la creación de Global Tools (30) en enero de 1973, un sistema alternativo de laboratorios fundados en Florencia bajo el impulso de Alessandro Mendini –por aquella época director de la revista *Casabella*, portavoz ‘oficial’ del mundo radical– que integraba a los miembros más destacados de la neovanguardia italiana (Fig. 20) en una aventura docente inspirada en los proyectos experimentales de Riccardo Dalisi en torno a la ‘Tecnica Povera’ (31) y en el *Whole Earth Catalog* de Stewart Brand. (32) El experimento educativo estaba destinado a fomentar y estimular el libre desarrollo de la creatividad individual y la comunicación espontánea, rescatando el concepto de ‘hombre no-intelectual’ y su antiquísima sabiduría innata, unas facultades creativas que –pensaban– habían sido atrofiadas por la actual sociedad del trabajo.

La falta de una visión coherente y de un programa estable consensuado por todos los fundadores provocará dos años más tarde la desaparición de aquello que Gianni Pettena había definido como una “Bauhaus desacralizante”. Algo que aprovechan individualmente cada uno de los actores para tomar caminos diferentes: algunos optan por incorporarse a la maquinaria de la industria, otros, como varios miembros de Superstudio, por la vuelta a la universidad una vez que, según ellos, la ‘cultura hegemónica’

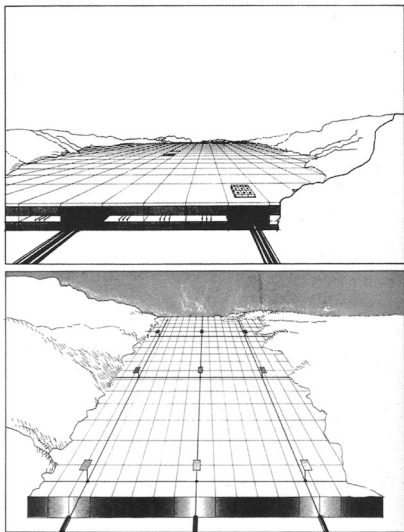
Fig. 17. Haus-Rucker-Co: *Mind Expander*, 1967-1969.



labelled so far– several attempts to maintain it alive occurred; these attempts were basically linked to the search of an alternative teaching activity.

The most relevant and inclusive one was the creation of Global Tools (30) in January 1973; an alternative system of laboratories founded in Florence under the impulse of Alessandro Mendini –by that time editor of *Casabella* magazine, ‘official’ spokesman of the radical world– who integrated the most prominent members of Italian neovanguard (Fig. 20) in a teaching adventure inspired by the experimental projects of Riccardo Dalisi about the ‘Tecnica Povera’ (31) and in the *Whole Earth Catalog* of Stewart Brand. (32) This educational experiment was aimed at promoting and stimulating the free development of individual creativity and spontaneous communication, recovering the concept of ‘non-intellectual man’ and his age-old innate wisdom, creative faculties believed to have been atrophied by the current working society.

The lack of a coherent vision and a stable program agreed by all founders would provoke the disappearance two years later of what Gianni Pettena had defined as “demystified Bauhaus”. Each one of the actors would take individual advantage of this fact in order to take different paths: some would choose to incorporate themselves to the industry machine; others, such as several members of Superstudio, would opt for returning to the University once the ‘hegemonic culture’ had (as far as they were concerned) been destroyed; and many of them, like Branzi, Raggi or Pettena, would focus on theoretical diffusion. All this would coincide with the publication of Paola Navone and Bruno Orlandoni’s book *Ar-*



había sido liquidada, y muchos, como Branzi, Raggi o Pettena, se centran en la divulgación teórica, todo ello coincidiendo con la publicación del libro *Architettura Radicale* (Fig. 21) de Paola Navone y Bruno Orlandoni, (33) primer intento ordenado y riguroso de inventariar y teorizar sobre un movimiento a punto de desaparecer.

Se cerraba así un agitado periodo dinamitado por multitud de propuestas experimentales –y polémicas– que en menos de diez años había conseguido demostrar que la práctica de la arquitectura y su aplicación docente podían ser ética y políticamente relevantes. Se abría de ese modo una senda crítica que recuperaba aquellos tres aspectos de las neo-vanguardias ya destacados por Pagliarani en 1965 y que tenían que ver con la conciencia crítica de los medios expresivos, el

Fig. 18. Superstudio: *Supersuperficie*, 1971.  
Fig. 19. Superstudio: *Gli atti fondamentali*, 1971-1972. Vita. *Supersuperficie*, *Happy Island*.

*chitettura Radicale*, (33) (Fig. 21) the first rigorous and organized attempt to inventory and theorize a movement that was about to disappear.

A busy period dynamited by a myriad of experimental proposals –and polemics– was thus closed. A period that in less than 10 years had proved that the practice of architecture and its academic application could be ethically and politically relevant, opening a critical path that recovered those three aspects of neo-vanguards already highlighted by Pagliarani in 1965 that were connected with the conscious criticism of the expressive means, the reconsideration of the function of the operator and the operator-consumer relationship, and the reflection about the finality of the work and the function of art. (34)

At this precise moment in our contradictory profession “largely inhabited by two human typologies, ‘builders’ and ‘thinkers’, united in mutual disdain”, (35) it would be advisable to revisit that persistent attitude, characteristic of radical architects and based on the search of ‘new languages’ with which one can do go deeply into the complex fabric of a society in permanent crisis.



Fig. 20. Portada revista *Casabella* n. 377, 1973.  
Fig. 21. Navone, Paola; Orlandoni, Bruno: *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974. Primer texto teórico sobre el 'fenómeno radical'.

replanteamiento de la función del operador y de la relación operador-consumidor y la reflexión sobre la finalidad del trabajo y de la función del arte. (34)

En el momento actual de nuestra contradictoria profesión “habitada en gran medida por dos tipologías humanas, constructores y pensadores, unidos en mutuo desdén”, (35) sería recomendable revisitar aquella actitud persistente tan característica de los arquitectos radicales basada en la búsqueda de ‘nuevos idiomas’ con los que profundizar en el complejo tejido de una sociedad permanentemente en crisis.

#### REFERENCES

- AMBASZ, Emilio. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. New York: The Museum of Modern Art, 1972.
- AURELI, Pier Vittorio. *The project of autonomy. Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.
- COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*. M+M Books, Princeton University. Actar, 2010.
- BRANZI, Andrea. 'Global Tools'. *Casabella* XXXVII, n. 377. 1973.
- BYBANCK, Valentijn. *Superstudio. The Middelburg Lectures*. De Vleeshal+Zeeuws Museum, 2005.
- GARGIANI, Roberto. *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*. Milano: Mondadori Electa S.p.A, 2007.
- GARGIANI, Roberto; LAMPARIELLO, Beatrice. *Superstudio*. Editori Laterza, 2010.
- HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity*. London (Cambridge), Massachusetts: MIT Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the Avant-Garde*. London, The MIT Press, 1997.
- LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life without objects*. Milano: Skira, 2003.
- MAUBANT, Jean Louis; MIGAYROU, Frédéric; JARAUTA, Francisco: *Arquitectura Radical*. Sevilla: Andalusia Contemporary Art Centre, 2003.
- MENKING, William; KAZI, Olimpia. 'Radical Italian Architecture Yesterday and Today'. *Architectural Design*, vol. 77, n. 3. May/June, 2007. 99-101 pp.
- NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.
- PETTENA, Gianni. *Superstudio, 1966-1982. Storie, figure, architettura*. Florencia: Electa, 1982. Catalogue of the exhibition at Galleria dell'Accademia from Florence, 1982.
- ROUILLARD, Dominique: 'Monument Continu 1969'. *AMC*, n. 115. 2001. 80-86 pp.
- ROUILLARD, Dominique: *Superarchitecture. Le Futur de l'architecture 1950-1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004.
- RAGGI, Franco. 'Radical Notes'. *Casabella*, n. 382. 1973. 38 p.
- SCOTT, Felicity. 'Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism'. Cambridge: MIT Press, 2007.
- SUPERSTUDIO. 'Design d'invenzione, Design d'evasione'. *Domus*, n. 465. 1969.
- TORALDO DI FRANCIA, Cristiano. 'Superstudio & Radicals'. *Japan Interior Inc.*, 1982.
- VAN SCHAİK, Martin; MACEL, Otakar. *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-1976*. Prestel: IHAU-TU Delft, 2005.



## NOTAS

1. IAUS, Institute for Architecture and Urban Studies, New York (1967–1984).
2. La muestra del MoMA es prácticamente financiada en su totalidad por capital italiano, incluido el gobierno, que la entiende como una gigantesca y sutil campaña de promoción de la emergente industria vinculada al diseño nacional.
3. “[...] in Italy there are three prevalent attitudes toward design: the first is conformist, the second is reformist, and the third is, rather, one of contestation, attempting both inquiry and action.” AMBASZ, Emilio. Introducción en *Italy: The New Domestic Landscape*. 1972. 19 p.
4. Giulio Carlo Argan sugiere que, frente a la separación entre el objeto y su contexto que supone la producción en masa, algunos diseñadores italianos exploraron una ‘tercera vía’ donde la investigación no se centraba en el objeto en sí, sino en su papel como signo (vínculo entre el hombre y su entorno) y su capacidad para definir su contexto. ARGAN, Giulio Carlo. “Ideological development in the thought and imagery of Italian design”, en *Italy: The New Domestic Landscape*. 1972. 360 p.
5. “El fin último de la arquitectura moderna es la eliminación de la propia arquitectura”, ARCHIZOOM en la introducción de NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.
6. “In reality, the exhibit did more to seal the radical movement’s fate than present anything at the time that could still be considered cutting edge or seriously experimental. In other words, Ambasz didn’t discover Radical design, he basically wrote its requiem”. LANG, Peter. ‘Superstudio’s Last Stand, 1972–1978’ en BYVANCK, Valentijn. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 46 p.
7. BRANZI, Andrea: fundador del grupo Archizoom y principal teórico de la ‘revolución radical’. Entrevista en COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X–197X*. M+M Books. Princeton University: Actar, 2010. 251 p.
8. “[...] in our present situation, it was impossible to begin any architecture without first having changed the structures of the society. And this is what people are saying in our universities at the moment... On the other hand, the social ‘system’ in which we live is strong enough to incorporate and use every gesture and product of ours. The only product which it will not be able to absorb is violent revolution or non-violent intelligence. The ways of non-violence in culture resemble guerrilla warfare: they are underground, they change their objectives, are mobile and incomprehensible”. NATALINI, Adolfo. ‘Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement’. Conferencia impartida en la AA School of Architecture. Londres, 3 de Marzo de 1971. Dos años después, en enero de 1973, Almerico de Angelis en su artículo ‘Anti-design’, una lúcida reconstrucción de la historia del movimiento radical, defendía que el nuevo diseñador “is no longer the artist who helps us to make our houses more beautiful, because they will never be more beautiful, but the individual who moves on a dialectical as well as formal plane and stimulates behavioral patterns which will contribute to full awareness, which is the sole premise required for a new equilibrium of values and finally for the evolution or, if you will, the recovery of man himself”. *Opus cit.* n. 26.
9. BRANZI, Andrea. *La arquitectura soy yo*. Catálogo de la exposición *Arquitectura Radical*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2003. 20 p.
10. Readaptación intencionada de *Rock my religión* (Dan Graham, 1982–1984) para aprovechar los evidentes paralelismos que se generan entre el momento estudiado y esta propuesta, en la que Graham aborda la ruptura de la fascinación superficial que el Arte Pop mostraba hacia la estrella de rock, para examinarla en cambio a partir de la construcción y actualización

## NOTES

1. IAUS, Institute for Architecture and Urban Studies, New York (1967–1984).
2. The MoMA exhibit was almost entirely financed by Italian capital, the government included, which considered it a huge and subtle campaign to promote the emerging industry linked with national design.
3. “[...] in Italy there are three prevalent attitudes toward design: the first is conformist, the second is reformist, and the third is, rather, one of contestation, attempting both inquiry and action.” AMBASZ, Emilio. Introduction in *Italy: The New Domestic Landscape*. 1972. 19 p.
4. Giulio Carlo Argan suggests that, facing the separation between the object and its context that means mass production, some Italian designers explored a ‘third way’ in which investigation was not focused on the object itself, but on its role as a sign (link between the man and his environment) and its capacity to define its context. ARGAN, Giulio Carlo. “Ideological development in the thought and imagery of Italian design”, in *Italy: The New Domestic Landscape*. 1972. 360 p.
5. “The ultimate aim of modern architecture is the elimination of architecture itself”, ARCHIZOOM in the introduction of NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.
6. “In reality, the exhibit did more to seal the radical movement’s fate than present anything at the time that could still be considered cutting edge or seriously experimental. In other words, Ambasz didn’t discover Radical design, he basically wrote its requiem”. LANG, Peter. ‘Superstudio’s Last Stand, 1972–1978’ in BYVANCK, Valentijn. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 46 p.
7. BRANZI, Andrea: founder of the group Archizoom and principal theorist of the ‘radical revolution’. Interview COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X–197X*. M+M Books. Princeton University: Actar, 2010. 251 p.
8. “[...] in our present situation, it was impossible to begin any architecture without first having changed the structures of the society. And this is what people are saying in our universities at the moment... On the other hand, the social ‘system’ in which we live is strong enough to incorporate and use every gesture and product of ours. The only product which it will not be able to absorb is violent revolution or non-violent intelligence. The ways of non-violence in culture resemble guerrilla warfare: they are underground, they change their objectives, are mobile and incomprehensible”. NATALINI, Adolfo. ‘Inventory, Catalogue, Systems of Flux ... a Statement’. Lecture given at the AA School of Architecture. London, March 3rd, 1971. Two years later, in January 1973, Almerico de Angelis in his article ‘Anti-design’, a lucid reconstruction of the history of radical movement, defended that the new designer “is no longer the artist who helps us to make our houses more beautiful, because they will never be more beautiful, but the individual who moves on a dialectical as well as formal plane and stimulates behavioral patterns which will contribute to full awareness, which is the sole premise required for a new equilibrium of values and finally for the evolution or, if you will, the recovery of man himself”. *Opus cit.* n. 26.
9. BRANZI, Andrea. *La arquitectura soy yo*. Catalogue of the exhibition *Arquitectura Radical*. Sevilla: Andalusia Contemporary Art Centre, 2003. 20 p.
10. Deliberate readaptation of *Rock my religion* (Dan Graham, 1982–1984) to take advantage of the obvious parallelisms generated between the studied moment and this proposal in which Graham breaks away with Pop Art’s superficial fascination with the rock star in order to examine it from the construction and update of the primitive ritual in contemporary culture, in conjunction with the secularization of some

del ritual primitivo en la cultura contemporánea, vinculándola a la secularización de algunas prácticas religiosas del protestantismo norteamericano más radical.

11. Para más información sobre el nacimiento y expansión de la 'era pop' ver el artículo de FOSTER, Hal. 'Image building' en *Radical City 01*. Archphoto 2.0, 2011.

12. En 1954 Oswald Wiener, miembro fundador del Wiener Gruppe y que más adelante se convertiría hasta cierto punto en el cerebro estético y teórico de los Accionistas Veneses, declara en su *Manifiesto Frío* que la producción artística debía desligarse de los objetos para centrarse en la obra de arte como acontecimiento, anticipando así la profecía formulada por Kaprow en su ensayo 'El legado de Jackson Pollock' (1956).

13. En 1966 Umberto Eco se convierte en profesor de Comunicación Visual en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia, curso en el que defenderá la figura del 'diseñador semiológicamente consciente', y la idea de arquitectura como 'continuo cromático' de códigos visuales. Un año más tarde recogerá los fundamentos del curso en 'Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive', donde ya se observa que su ininterrumpido contacto con los círculos intelectuales franceses –en especial con las ideas de R. Barthes– modifica sus trabajos tempranos, produciéndose el cambio desde la pre-semiótica *Opera aperta* (1962) a la primera teoría sistemática sobre semiología. Tanto las enseñanzas de Eco como los *appunti* serán el detonante para los posteriores trabajos de los agitadores anti-diseño florentinos.

14. "En el mismo año de 1966 aparecen dos referencias fundamentales de la teoría arquitectónica: Rossi publica *La arquitectura de la ciudad* y Venturi *Complejidad y contradicción en arquitectura*. El primero abordaba la arquitectura desde una estricta semiología y el segundo desde una jugosa hermenéutica. Con estas dos obras se llega a la apoteosis de la arquitectura entendida como lenguaje". ESPUELAS, Fernando. 'Un futuro sin memoria'. *DC Papers*, n. 24. Diciembre, 2012.

15. Los escritos de Mario Tronti son especialmente decisivos en la actitud inicial de los jóvenes arquitectos italianos descontentos con el sistema en el que les ha tocado trabajar, y en particular las 'estrategias de rechazo' defendidas por el activista político en 'Operai e capitale' (1966) y que son el germen de las futuras posiciones de 'silencio absoluto' o retirada de la actividad convencional practicada por grupos como Archzoom y Superstudio.

16. Para profundizar en las relaciones entre arquitectura y política en este periodo ver AURELI, Pier Vittorio. *The project of autonomy. Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.

17. "Queríamos vaciar la arquitectura de todo valor arquitectónico, es decir, convertirla en algo más. Queríamos vaciarla de su identidad disciplinaria y llenarla de vida". DEGANELLO, Paolo cita en MENKING, William; KAZI, Olympia. 'Radical Italian Architecture Yesterday and Today'. *Architectural Design*, vol. 77, Issue 3. Mayo/Junio 2007. 99-101 pp.

18. Entrevista de Olympia Kazi en COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*, M+M Books. Princeton University: Actar, 2010. Ugo la Pietra fue el único exponente milanés del movimiento radical, que adquiere mayor relevancia al convertirse en el fundador de dos de las revistas –*IN* e *INPIÙ*– más implicadas con el mundo radical.

19. "Superarchitettura is the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction of superconsumption, of the supermarket, of the superman, of the super gasoline [...]"; "Superarchitettura accepts the logic of production and consumption; it utilizes it in an attempt at demystification". Manifiesto que acompañaba la exposición Superarchitettura de 1966. Reproducido en: TORALDO DI FRANCA, Cristiano. 'Superstudio & Radicals'. *Japan Interior Inc.*, 1982.

20. 'Agit-pop' es una derivación del término 'Agit-prop' (agitación y pro-

religious practices of the most radical North American Protestantism.

11. For more information about rise and spread of 'Pop age', see the article FOSTER, Hal. 'Image building' en *Radical City 01*. Archphoto 2.0, 2011.

12. In 1954 Oswald Wiener, founding member of the Wiener Gruppe who would later become to some extent the aesthetic and theoretical mastermind of Viennese Actionists, declared in his *Cool Manifesto* that artistic production should move away from objects, to focus on the work of art as an event, anticipating the prophecy formulated by Kaprow in his essay 'The Legacy of Jackson Pollock' (1956).

14. In 1966 Umberto Eco became Professor of Visual Communication at the Faculty of Architecture of the University of Florence; in this course he would defend the figure of the 'semiologically conscious designer' and the idea of architecture as 'chromatic continuum' of visual codes. One year later, he would gather the course fundamentals in 'Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive', which shows that his uninterrupted contact with French intellectual circles –specially with the ideas of R. Barthes– modified his early works, producing the change from the pre-semiotic *Opera aperta* (1962) to the first systematic theory about semiology. Both Eco teachings and *appunti* would be the trigger for subsequent works of Florentine anti-design agitators.

14. "In the same year 1966 appeared two fundamental references of architectural theory, Rossi published *The architecture of the city* and Venturi *Complexity and contradiction in architecture*. The first one deals with architecture from strict semiology and the second one from substantial hermeneutics. These two Works mean the apotheosis of architecture understood as a language". ESPUELAS, Fernando. 'Un futuro sin memoria'. *DC Papers*, n. 24. December, 2012.

15. Mario Tronti's writings are specially decisive in the initial attitude of young Italian architects who were dissatisfied with the system they had to work in, in particular the 'strategies of refusal' defended by the political activist in 'Operai e capitale' (1966), which are the germ of the future positions of 'absolute silence' or withdrawal from conventional activity practiced by groups like Archzoom and Superstudio.

16. In order to go deeply into the relationships between architecture and politics in this period, see AURELI, Pier Vittorio. *The project of autonomy. Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.

17. "We wanted to empty architecture of all architectonic value, that is, make it become something else. We wanted to empty architecture of its disciplinary identity and bring life into architecture". DEGANELLO, Paolo quoted in MENKING, William; KAZI, Olympia. 'Radical Italian Architecture Yesterday and Today'. *Architectural Design*, vol. 77, Issue 3. May/June 2007. 99-101 pp.

18. Interview of Olympia Kazi in COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*, M+M Books. Princeton University: Actar, 2010. Ugo la Pietra was the only exponent from Milan of the radical movement, and acquired greater relevance when he became founder of two of the magazines –*IN* and *INPIÙ*– more involved with the radical world.

19. "Superarchitettura is the architecture of superproduction, of superconsumption, of superinduction of superconsumption, of the supermarket, of the superman, of the super gasoline [...]"; "Superarchitettura accepts the logic of production and consumption; it utilizes it in an attempt at demystification." Manifiesto of the exhibition Superarchitettura of 1966. Reproduced in: TORALDO DI FRANCA, Cristiano. 'Superstudio & Radicals'. *Japan Interior Inc.*, 1982.

20. 'Agit-pop' is a derivation of the term 'Agit-prop' (agitation and propaganda) from Bolshevik Russia, and refers to attitudes that, spurred on by Pop Art revolution, would be fueled also by socially responsible positions.



paganda) de la Rusia bolchevique, y designa actitudes que espoleadas por la revolución del Pop Art se nutren también de posiciones socialmente responsables.

21. Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi y posteriormente los diseñadores Dario y Lucia Bartolini forman Archizoom, mientras que Adolfo Natalini, al que se une tras la exposición Cristiano Toraldo di Francia, forman Superstudio, grupo al que posteriormente se unen gradualmente Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris y Alessandro Poli.

22. TORALDO DI FRANCIA, Cristiano. *Superstudio & Radicales*. Catálogo de la exposición *Arquitectura Radical*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2003. 188-189 pp.

23. ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture. Le Futur de l'architecture 1950-1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004. 321 p.

24. MENNA, Filiberto. 'New behaviours in italian design' en AMBASZ, Emilio. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1972.

25. Para una mejor aproximación a la *No-Stop City* ver GARGIANI, Roberto. *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*. Milán: Mondadori Electa S.p.A., 2007. 220 p.

26. "Superstudio used the rhetorical devices of metaphor and allegory and the tools of irony and imagination, maneuvering through the noman's-land between art and architecture so as to attempt forays into politics, sociology and philosophy. For this reason, it was a real avant-garde, in the military sense of the word vanguard: a group that moves forward destroying the enemy's defenses, sacrificing itself in order to clear the way for the rest of the army". NATALINI, Adolfo. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 25 p.

27. Para una visión sugerente del *Monumento Continuo* ver ROUILLARD, Dominique. 'Monument Continu, 1969'. *AMC*, n. 115. 2001. 80-86 pp.

28. Los 'Actos fundamentales' estaban compuestos por cinco historias que fueron recogidas en el artículo 'Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio'. *Casabella XXXVII*, n. 380-381, 1973. 52 p. Anteriormente se habían publicado individualmente en sucesivos números de la misma revista, comenzando con 'Vita', una revisión del trabajo presentado en la muestra del MoMA de 1972.

29. *Ibidem*. 33 p.

30. BRANZI, Andrea. 'Global Tools'. *Casabella XXXVII*, n. 377. 1973.

31. DALISI, Riccardo. 'Tecnica Povera e Produttività Disperata/Minimal Technology and Desperate Productivity'. *Casabella*, n. 382. 1973. 46-47 p.

32. Para entender mejor el impacto de la revista contracultural americana fundada en 1968 ver TURNER, Fred. 'From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism'. University of Chicago Press, 2006.

33. NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.

34. "[1] critica consapevole dei mezzi espressivi in situazione; [2] critica, a tutti i livelli, della funzione dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore; [3] critica della finalità dell'opera e/o funzione dell'arte". PAGLIARANI, Elio. 'Per una definizione dell'avanguardia'. Texto presentado en la Conferenza COMES. Octubre, 1965.

35. KOOLHAAS, Rem; OBRIST, Hans Ulrich. *Project Japan. Metabolist talks*. Taschen, 2011. 12 p.

21. Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi and subsequently the designers Dario and Lucia Bartolini form Archizoom, while Adolfo Natalini, who will be joined by Cristiano Toraldo di Francia after the exhibition, form Superstudio, group that will be subsequently joined gradually by Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris and Alessandro Poli.

22. ORALDO DI FRANCIA, Cristiano. *Superstudio & Radicales*. Catalogue of the exhibition *Arquitectura Radical*. Sevilla: Andalucia Contemporary Art Centre., 2003. 188-189 pp.

23. ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture. Le Futur de l'architecture 1950-1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004. 321 p.

24. MENNA, Filiberto. 'New behaviours in italian design' in AMBASZ, Emilio. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1972.

25. For a better approach to *No-Stop City* see GARGIANI, Roberto. *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*. Milano: Mondadori Electa S.p.A., 2007. 220 p.

26. "Superstudio used the rhetorical devices of metaphor and allegory and the tools of irony and imagination, maneuvering through the noman's-land between art and architecture so as to attempt forays into politics, sociology and philosophy. For this reason, it was a real avant-garde, in the military sense of the word vanguard: a group that moves forward destroying the enemy's defenses, sacrificing itself in order to clear the way for the rest of the army". NATALINI, Adolfo. *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Middelburg: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005. 25 p.

27. For a suggestive vision of *Continuous Monument* see ROUILLARD, Dominique. 'Monument Continu, 1969'. *AMC*, n. 115. 2001. 80-86 pp.

28. 'Fundamental Acts' were made up of five stories that were gathered in the article 'Vita, Educazione, Cerimonia, Amore e Morte: cinque storie del Superstudio'. *Casabella XXXVII*, n. 380-381, 1973. 52 p. They had been previously published individually in consecutive issues of the same magazine, starting with "Vita", a revision of the work presented at MoMA exhibit of 1972.

29. *Ibidem*. 33 p.

30. BRANZI, Andrea. 'Global Tools'. *Casabella XXXVII*, n. 377. 1973.

31. DALISI, Riccardo. 'Tecnica Povera e Produttività Disperata/Minimal Technology and Desperate Productivity'. *Casabella*, n. 382. 1973. 46-47 p.

32. In order to understand better the impact of the American Counterculture magazine founded in 1968, see TURNER, Fred. 'From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism'. University of Chicago Press, 2006.

33. NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.

34. "[1] critica consapevole dei mezzi espressivi in situazione; [2] critica, a tutti i livelli, della funzione dell'operatore e del rapporto operatore-consumatore; [3] critica della finalità dell'opera e/o funzione dell'arte". PAGLIARANI, Elio. 'Per una definizione dell'avanguardia'. Text presented in the Conferenza COMES. October, 1965.

35. KOOLHAAS, Rem; OBRIST, Hans Ulrich. *Project Japan. Metabolist talks*. Taschen, 2011. 12 p.



## REFERENCIAS

- AMBASZ, Emilio. *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1972.
- AURELI, Pier Vittorio. *The project of autonomy. Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, 2008.
- COLOMINA, Beatriz; BUCKLEY, Craig. *Clip Stamp Fold. The radical architecture of little magazines 196X-197X*, M+M Books. Princeton University: Actar, 2010.
- BRANZI, Andrea. 'Global Tools'. *Casabella XXXVII*, n. 377. 1973.
- BYBANCK, Valentijn. *Superstudio. The Middelburg Lectures*. De Vleeshal+Zeeuws Museum, 2005.
- GARGIANI, Roberto. *Archizoom Associati 1966-1974. Dall'onda pop alla superficie neutra*. Milán: Mondadori Electa S.p.A., 2007.
- GARGIANI, Roberto; LAMPARIELLO, Beatrice. *Superstudio*. Editori Laterza, 2010.
- HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity*. Londres (Cambridge), Massachusetts: MIT Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. *The originality of the Avant-Garde*. Londres: MIT Press, 1997.
- LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life without objects*. Milán: Skira, 2003.
- MAUBANT, Jean Louis; MIGAYROU, Frédéric; JARAUTA, Francisco. *Arquitectura Radical*. Sevilla: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2003.
- MENKING, William; KAZI, Olimpia. 'Radical Italian Architecture Yesterday and Today'. *Architectural Design*, vol. 77, n. 3. Mayo/Junio, 2007. 99-101 pp.
- NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Architettura Radicale*. Milán: Documenti di Casabella, 1974.
- PETTENA, Gianni. *Superstudio, 1966-1982. Storia, figure, architettura*. Florencia: Electa, 1982. Catálogo de la exposición en la Galleria dell'Accademia de Florencia, 1982.
- ROUILLARD, Dominique. 'Monument Continu 1969'. *AMC*, n. 115. 2001. 80-86 pp.
- ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture. Le Futur de l'architecture 1950-1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004.
- RAGGI, Franco. 'Radical Notes'. *Casabella*, n. 382. 1973. 38 p.
- SCOTT, Felicity. 'Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism'. Cambridge: MIT Press, 2007.
- SUPERSTUDIO. 'Design d'invenzione, Design d'evazione'. *Domus*, n. 465. 1969.
- TORALDO DI FRANCA, Cristiano. 'Superstudio & Radicals'. *Japan Interior Inc.*, 1982.
- VAN SCHAIK, Martin; MACEL, Otakar. *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956-1976*. Prestel: IHAU-TU Delft, 2005.

